

En quoi est-il pertinent d'établir un lien génétique entre «musique(s) traditionnelle(s) africaine(s)» et «musique moderne africaine»?

Nul ne saurait nier que la musique traditionnelle constitue, pour les diverses générations d'artistes, une sorte d'héritage et donc de continuum sous plusieurs angles : inspiration, rythme, instruments, thèmes.

Il devient alors urgent de décrire ou de caractériser scientifiquement cette relation de continuité dans la création musicale africaine actuelle, en prenant en compte et en considération la musique dans son rapport avec la vie, la culture, la société, l'histoire, les industries culturelles, les stratégies politiques de valorisation et/ou de pérennisation, mais aussi la création musicale elle-même, une des composantes essentielles de la culture du continent, sans laquelle il ne saurait y avoir ni identité, ni renaissance africaine.

Créé en 1977 à l'initiative de dix pays d'Afrique Centrale sous l'impulsion de l'UNESCO et de l'OUA, le CERDOTOLA est une institution de coopération interétatique dans le secteur des sciences humaines et sociales appliquées à la connaissance de l'univers traditionnel, de l'histoire, des langues et du patrimoine culturel africains.

Yaoundé, capitale du Cameroun, abrite le siège du Centre.

Tél : 237) 22 20 70 40 / 22 30 31 44

Fax : 237) 22 20 70 41

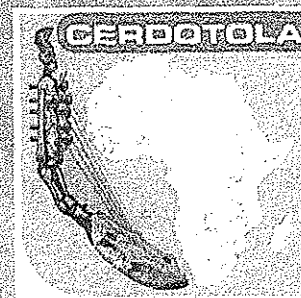
E-mail : cerdotola@yahoo.fr

Website : www.cerdotola.org

B.P. : 479 Yaoundé, Cameroun

ISBN : 978-9956-796-02-6

Sous la direction scientifique de
Charles BINAME EKOU



MUSIQUE(S) TRADITIONNELLE(S) D'AFRIQUE

Lien entre générations

Lien entre générations

MUSIQUE(S) TRADITIONNELLE(S) D'AFRIQUE



Editions du CERDOTOLA

Centre International de Recherche et de Documentation sur les Traditions et les Langues Africaines

Sous la direction scientifique de
Charles BINAM BIKOI

MUSIQUE(S) TRADITIONNELLE(S) D'AFRIQUE

Lien entre générations

Actes du colloque international de Brazzaville (République du Congo), août 2010

Editions du CERDOTOLA

Centre International de Recherche et de Documentation sur les Traditions et les Langues Africaines

SOMMAIRE

<i>Avant-Propos</i> Charles BINAM BIKOI	5
<i>Leçon inaugurale : Etudes et essais en musique traditionnelle en Afrique : bilans et nouvelles approches</i> Lupwishi MBUYAMBA	11
Axe 1 : La musique dans la vie des peuples et des communautés	25
<i>Le N'dé, une pratique musicale du pays akye de Côte d'Ivoire au travers des générations de femmes</i> Adepo YAPO	27
<i>Ne me dis pas qui tu es, la musique l'a déjà fait</i> Aime EYENGUE	39
<i>Musiques traditionnelles et reproductions sociales</i> Achille TOUDIKA	53
<i>Mvet et construction identitaire chez les pahouins (le cas des beti-bulu-fang)</i> Joseph OWONA NTSAMA	61
AXE 2 : Art traditionnel, créativité et métissage	75
<i>Les berceuses traditionnelles, le développement affectif et l'intégration sociale de l'enfant au Congo</i> Emmanuel KAYA-BOUFALA	77
<i>La fonction éducative dans la musique traditionnelle mbosi au Congo-Brazzaville</i> Didier NGALEBAYE	87
<i>Chansons et danses traditionnelles de l'espace culturel kongo (République du Congo) et leurs frontières interdites</i> Jean Félix YEKOKA	105
<i>L'évolution historique et thématique du cantique chrétien africain de la période coloniale à nos jours</i> Antoine G. MAKANI	119
AXE 3 : Industries culturelles et stratégies de pérennisation de l'art africain	139
<i>Sandagaisation ou son baol-baol de la musique sénégalaise</i> SALIOU NDOUR	141
<i>La production des musiques actuelles comme modèle d'industrie culturelle : un cas algérien</i> Mohamed Réda CHIKHI	153
<i>Instruments de musique traditionnels d'Afrique et interculturalité afroaméricaine</i> Isabela de ARANZADI	157

Toute représentation, traduction, adaptation ou reproduction, même partielle, par tous procédés, en tous pays, faite sans l'autorisation préalable est illicite et exposerait le contrevenant à des poursuites judiciaires.

© Cerdotola, 2011

ISBN : 978-9956-796-02-6

AVANT-PROPOS

La 4^{ème} édition du festival «Feux de Brazza», qui s'est déroulée du 7 au 14 août 2010 à Brazzaville en République du Congo, consacrait ce qu'il convient de considérer désormais comme une tradition. Si les principaux protagonistes de cette fête de la musique africaine sont les artistes musiciens, les organisateurs ont cru, à juste titre, qu'il était temps d'y associer aussi bien les responsables politiques du secteur de la culture, les institutions culturelles que les hommes de science qui s'intéressent à la culture du continent, sans laquelle il ne saurait y avoir ni identité, ni renaissance africaine.

C'est dans ce cadre des festivités de «Feux de Brazza 4», et à la demande du Comité d'organisation, que le CERDOTOLA (Centre International de Recherche et de Documentation sur les Traditions et les Langues Africaines) a accepté de coordonner la préparation et la réalisation d'un colloque international sur le thème général du Festival : «MUSIQUE(S) TRADITIONNELLE(S) D'AFRIQUE, LIEN ENTRE GÉNÉRATIONS».

Ce thème appelle quelques interrogations et remarques.

Les interrogations :

Sur la base du postulat de l'unité culturelle de l'Afrique, existe-t-il une *musique traditionnelle* ou, au contraire, faut-il convoquer la pluralité et la diversité à travers le concept des *musiques traditionnelles d'Afrique*?

La musique traditionnelle d'Afrique n'est-elle pas perçue sous le même prisme que la «littérature africaine» avec, pour l'exemple, la Musique des Etats selon leurs frontières «héritées de la colonisation»? Et si tel est le cas, la nationalité musicale ou artistique coïncide-t-elle avec la nationalité civile des artistes?

Quel est réellement l'état des lieux en ce qui concerne la «musique traditionnelle africaine»?

Quel est l'état des lieux pour ce qui est de la «musique moderne africaine»?

Les remarques :

Parler de *lien entre générations* présuppose au moins deux choses :

-en musique, comme en littérature, il existe des générations de musiciens, comme des générations d'écrivains;

-ces générations d'artistes sont connues et méritent d'être identifiées comme telles.

En quoi est-il pertinent d'établir un lien génétique entre «musique(s) traditionnelle(s) africaine(s)» et «musique moderne africaine»?

Nul ne saurait nier que la musique traditionnelle constitue, pour les diverses générations d'artistes, une sorte d'héritage et donc de *continuum* sous plusieurs angles : inspiration, rythme, instruments, thèmes.

Il devient alors urgent de décrire ou de caractériser scientifiquement cette relation de continuité dans la création musicale africaine actuelle, en prenant en compte et en considération la musique dans son rapport avec la vie, la culture, la société, l'histoire, les industries culturelles, les stratégies politiques de valorisation et/ou de pérennisation, mais aussi la création musicale elle-même. Cet argument servira de boussole à la réflexion sollicitée.

La musique et la vie

Le répertoire des musiques traditionnelles est vaste, riche et diversifié. Du «Folklore» à la «World music», de la naissance à la mort, il couvre tous les moments, toutes les étapes, toutes les activités, tous les événements de la vie de l'homme africain, du continent à la Diaspora. De ce point de vue, l'observation de l'anthropologue Maurice Delafosse, à propos de la vie religieuse des Africains, peut être étendue au domaine de la musique. Autant en Afrique il n'existe aucun domaine d'activité qui n'ait la religion pour fondement, autant il ne s'y pratique aucune activité, sacrée ou profane, qui ne soit rythmée ou accompagnée de musique : agriculture, chasse, circoncision, cultes divers (de naissance, de guérison, des ancêtres, des jumeaux), deuil, divertissement collectif, guerre, rituels et rites initiatiques féminins et masculins, travaux domestiques, etc.

Le champ d'investissement des musiques dites «traditionnelles», l'intérêt de plus en plus croissant qu'elles suscitent aussi bien de la part des artistes, des promoteurs, des producteurs que des consommateurs confirme le rôle prépondérant que ces productions de l'esprit venues du passé jouent dans la création des musiques du monde, du fait de la relation qu'elles entretiennent avec les patrimoines, les sociétés et les cultures d'origine. Il devient alors urgent de décrire ou de caractériser scientifiquement cette relation de continuité dans la création musicale africaine actuelle.

Musiques traditionnelles et métissages (la world music)

On le sait, les musiques, comme les idées, ont leurs foyers de naissance et une force prodigieuse d'expansion. Elles se moquent des barrières géographiques et culturelles : la culture voyage sans visa! Autant dire que les musiques traditionnelles

d'Afrique, dans le monde globalisé du 21^{ème} siècle, ne sauraient conserver l'exacte forme de virginité de musique ou de culture «insulaire». Au contraire, ces musiques, comme les hommes qui les créent et les consomment, bougent, se rencontrent, s'entrecroisent, se métissent.

Musiques : culture, société et histoire

Dans sa pratique originelle et quotidienne, la musique africaine d'hier peut être analysée dans son rapport avec le rituel et avec la tradition orale. Le rapport entre la musique, d'une part, la société, la culture et l'histoire, d'autre part, est à envisager sous un mode dialectique. Certes, la musique n'est ni la culture, ni la société, ni l'histoire. Mais il est indéniable que ces domaines informent la musique au point de vue de l'inspiration artistique, et permettent une meilleure intelligibilité du texte musical, au point de vue de son interprétation et de sa signification.

La musique traditionnelle d'Afrique aujourd'hui apparaît donc indissociable de toutes les étapes de l'histoire sociale, politique et culturelle du continent. Mais au-delà des phénomènes qui sont communs à l'ensemble du continent, chaque sous-région, chaque pays d'Afrique vit une ou des expériences singulières. De là la nécessité pratique et pragmatique de parler des «musiques traditionnelles» d'Afrique. Il va sans dire que la musique traditionnelle d'Afrique porte les stigmates des caractères culturels des sous-régions, des aires culturelles et des pays qui concourent à la formation d'une identité nationale et africaine dont les fils du continent soient fiers.

Musiques et hiérarchies sociales

Comme la littérature, la musique pose le problème du public consommateur. Et chaque artiste, en créant son œuvre, se fait une image du public cible. Autant dire que la complexification de la société africaine a partie liée avec la diversification des fonctions de la musique, elle-même indissociable des types de publics qui se distinguent les uns des autres. «Dis-moi quelle musique tu écoutes et je te dirai à quelle classe sociale tu appartiens», pourrait-on dire.

Deux composantes semblent se dessiner : les consommateurs de la musique «traditionnelle ou populaire» et les consommateurs de la musique «savante des élites africaines»...

Musiques et industries culturelles

L'existence durable et le développement conséquent d'une culture musicale présuppose celle de l'apparition d'une industrie culturelle, une industrie musicale. Il va sans dire que les pratiques culturelles et les goûts des publics consommateurs posent le problème général de la communication et de la compétitivité. L'on constate cependant que l'industrie culturelle africaine est embryonnaire, quand elle n'est pas totalement inexistante. Comme dans le cas du livre, l'Occident en demeure le centre. Il

s'ensuit, d'une part, une situation de dépendance des artistes africains vis-à-vis de l'occident technologique et, d'autre part, une altération, une dégradation de la culture au profit de la valeur marchande des produits musicaux.

Par ailleurs, les nouvelles technologies, au double point de vue des supports et des médias, changent profondément le rapport à la musique. La démocratisation du travail de l'artiste, conséquence immédiate de l'évolution technologique c'est-à-dire, la production, la diffusion et la distribution des œuvres musicales, ne se fait pas nécessairement au profit des artistes africains, l'essentiel de la chaîne étant aux mains des grandes industries étrangères.

L'art, la créativité et la création musicale

Le vocable «créer» revêt-il le même sens lorsqu'on l'applique à un artiste «traditionnel»?

Que doit faire l'artiste dit «traditionnel» pour que son œuvre échappe à la dialectique conflictuelle «tradition/création»?

Qu'est-ce que la musique traditionnelle? Est-ce celle pour laquelle l'artiste emprunte un matériau venu du passé, le transforme ou le mélange à d'autres pour créer?

Quoi qu'il en soit, la musique ne cesse d'évoluer dans ses modes de création, de diffusion et de réception. De là la succession et la coexistence de cultures jeunes qui se constituent en tribus autour de styles musicaux. Le domaine de la musique, tout comme celui de la littérature, connaît aussi sa «querelle des anciens et des modernes», c'est-à-dire son «conflit de générations» : chaque génération consomme plus de musique que la génération qui la précède et la musique de la génération des années qui suit diffère toujours de celle de la génération précédente.

Les stratégies de pérennisation de l'art musical africain

La pérennisation de l'art musical africain s'inscrit dans la stratégie globale de la sauvegarde du patrimoine culturel du continent. Or, il n'est pas de politique de pérennisation qui ne se fonde sur la prise de conscience d'une menace pouvant conduire sinon à la mort, du moins à l'aliénation ou à l'érosion des valeurs ou des fondamentaux d'une culture. Et l'on ne peut pérenniser ou sauvegarder que ce qui existe encore et ce qui est rigoureusement connu.

De là l'urgence de procéder au recensement et à la collecte des instruments de musique africains, à l'apprentissage de leur utilisation, à l'encadrement de leurs utilisateurs, à la valorisation du métier d'artiste, à l'infrastructuration de la chaîne de déploiement de l'activité musicale, à la vie des corporations d'artistes et d'autres professionnels du secteur de la musique, et encore à l'organisation cyclique, rotative et régulière de cadres de mise en exposition, voire à la marchandisation de la musique

africaine. Enfin, on devra procéder à la relance ou à la poursuite des recherches scientifiques au sein des institutions spécialisées sur l'art musical africain, qu'elles soient basées en Afrique ou ailleurs dans le monde.

Suite à l'appel lancé par le CERDOTOLA, le Secrétariat du Colloque a reçu de nombreuses manifestations d'intérêt et de nombreux projets de communication. Il en a retenu quelques-uns parmi les plus significatifs et les a regroupés autour de trois axes qui ont servi de conducteur au déroulement de la rencontre de Brazzaville :

Axe 1 : La musique dans la vie des peuples et des communautés

Axe 2 : Art traditionnel, créativité et métissage

Axe 3 : Industries culturelles et stratégies de pérennisation de l'art musical africain.

Le résultat des travaux fait l'objet de la présente publication. Le CERDOTOLA tient à remercier tous ses partenaires dans cette expérience exaltante, notamment le Gouvernement de la République du Congo, la Mairie du Festival des Feux de Brazza, Mme Claudia Lemboumba Sassou Nguesso, le Ministre de l'Enseignement Supérieur, M. Ange Antoine Abena, le Directeur Exécutif de l'OCPA, M. Lupwishi Mbuyamba, le Directeur Général du Festival «Feux de Brazza», M. Hugues Ondaye et toute sa dynamique équipe.

Charles BINAM BIKOI

Secrétaire Exécutif
du CERDOTOLA

ances, d'impacts et d'effets multiplicateurs avec les volets qui ont trait aux transferts de savoir et à la formation. Le modèle algérien qu'il nous faut construire devra se reposer sur le transfert de compétences vers les opérateurs alternatifs.

Telle est la voie vers des coopérations régionale et internationale pérennes.

COOPÉRATION

Aucun pays ni aucun territoire ne peut se soustraire de son environnement, régional et international. La coopération est l'aboutissement logique à la fois de la gestion efficiente des ressources et du renforcement de leurs capacités. Il apparaît comme évident que pour prétendre à la collaboration, c'est-à-dire à la mise en commun de valeurs d'actions, il faut avoir apporté la preuve d'une maîtrise totale de son environnement propre.

Quant à l'intérêt de ces collaborations sur une industrie culturelle naissante, nous considérons qu'il se situe justement au niveau de l'échange d'expertises et d'expériences. Une collaboration crée toujours le contexte d'un transfert de compétences de savoir-faire.

En s'inscrivant dans des projets transfrontaliers communs, Belda souhaiterait également la démonstration et toujours à titre expérimental, que cela représenterait de nouvelles opportunités de production et ouvrirait de nouveaux canaux de diffusion. Implanter solidement dans son environnement régional par le biais de projets communs c'est renforcer un peu plus la pérennité des métiers liés à la production et à la diffusion musicales. Cette stabilité, confortée par un effet de volume, finira de faire lever cette industrie culturelle naissante et seule garante d'une reconsidération politique, sociale et économique de la chose artistique et culturelle.

A ce titre, les pays riverains de la zone euroméditerranéenne l'ont parfaitement compris en initiant le programme de coopération transfrontalière dans le cadre du nouvel instrument européen de partenariat et de voisinage.

CONCLUSION

Cette communication aura tenté de traduire notre intime conviction qu'une industrie culturelle ne se décrète pas mais qu'elle est l'aboutissement à la fois d'une stratégie politique globale et le résultat d'un foisonnement d'initiatives au niveau de la société civile et de ses animateurs. Que le problème soit abordé «d'en haut» ou «d'en bas», la démarche reste à notre sens identique à savoir : identifier et mettre en cohésion les ressources constituant l'environnement social et culturel, renforcer les capacités des acteurs, initier une coopération constructive et structurante avec des pays et peuples étrangers.

Belda s'inscrivant dans cette dynamique alternative, nos aspirations pour les musiques actuelles resteront intimement liées à la possibilité que nous aurons d'ouvrir de nouveaux espaces en diversifiant nos métiers, contribuant ainsi au foisonnement de nouveaux annonceurs d'une industrie florissante.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE TRADITIONNELS D'AFRIQUE ET INTERCULTURALITÉ AFROAMÉRICAINE

Isabela de ARANZADI¹

Les instruments de musique des groupes ethniques de la Guinée équatoriale. Musique traditionnelle (Fang, Bubi, Ndowe, Bisio), et la culture musicale qui a fait l'aller et retour en Afrique (des Créoles Fernandinos et des Annobonais).

RESUMÉ

Les instruments de musique traditionnels des groupes ethniques Fang, Bubi, Ndowe et Bisio de la Guinée équatoriale ont suivi la route de l'esclavage, Afrique-Amériques-Afrique. Il est aisé de remarquer aujourd'hui que ce pays dispose d'une riche tradition musicale, dont les instruments de musique constituent une partie importante de l'héritage et du patrimoine culturel des groupes ethniques et sociaux évoqués plus haut, héritage et patrimoine qu'ils partagent avec les Annobonais et les Créoles Fernandinos.

Chez tous ces peuples, l'oralité, la conception du monde spirituel, les rites, la communication et la cohésion sociale sont des aspects liés à la culture musicale d'origine africaine qui a servi à la sédimentation de leur identité.

Le cas des Annobonais et des Fernandinos est spécifique, tant ces deux groupes reviennent régulièrement dans leurs chansons sur le thème du «voyage retour à l'Afrique», comme l'attestent la présence et la survivance des éléments africains dans les musiques venant du continent américain.

PRÉLIMINAIRE

Les instruments de musique sont une partie intrinsèque de la culture matérielle des peuples qu'ils accompagnent dans leur développement historique. Ils constituent

¹Espagne.

ainsi un facteur essentiel dans le façonnement de l'identité préservée par la mémoire. Ils font également partie de leur spiritualité. En Guinée équatoriale, la musique fait partie intégrante de la vie; elle est fonctionnelle et reste au service de la communauté : il n'y a pas de scène pour l'art, la scène étant la vie même. Tandis que le son, élément important dans les rites, est utilisé comme une porte qui ouvre la voie au monde spirituel.

Ainsi, les événements importants qui jalonnent les étapes de la vie sont autant d'occasions au cours desquelles la musique joue un rôle de médiation entre la communauté et le monde spirituel. C'est grâce à ces instruments sacrés que les vivants atteignent la force vitale qui imprègne toute la réalité. Il en est ainsi des rites d'initiation, des funérailles ou de diverses autres danses, *ndòng mbàà* ou *àkòmà mbàà* chez les Fang, de la consécration d'un nouveau canot chez les Bubi, le *ivanga* ou *mekuio* chez les Ndowe (Aranzadi 2009).

Le bois, avec ses nombreux types de densité (*olong*, *ebeñ*), est utilisé pour la fabrication des tambours idiophones (*nkiúú* Fang, *mpfshul* Bisio ou *ukulu* Ndowe) et des cylindres recouverts d'une peau (*mbeñ* Fang, *ndtuambo* Bisio ou *ngomo* Ndowe).

Au plan symbolique, les bâtons de bois représentent le défunt. C'est le cas dans la danse *dadj'i* des Annobonais où les bois doivent mesurer la même hauteur que le défunt, comme chez les Yoruba et d'autres peuples d'Afrique.

Quant aux différents sons produits avec les éléments naturels de l'environnement, ils sont saisis et interprétés comme le langage des esprits et des êtres invisibles qui animent toutes choses. Les matériaux de la forêt, végétaux et animaux sont, dans la variété et la richesse de leurs formes, de leurs couleurs, de leur densité et de leur consistance, judicieusement exploités en vue de la production des sonorités recherchées, tandis que les fibres végétales et animales servent de costume aux danseurs dont les frottements produisent des sons similaires à ceux des plantes ayant servi à la confection du costume, et que l'imaginaire collectif africain attribue au souffle d'un esprit de la forêt équatoriale (Pepper 1950 : 1).

Autant les Fang mettent le *ñas* qui est un maraca de vannerie et de graines pour le culte, autant ils se parent de *mékora*, clochettes que l'on attache sur ses chevilles, pour éloigner les mauvais esprits (Nsué 2007, 1985 : 78).

La nuit du commencement du *bōnkó* (le 24 décembre) chez les créoles, c'est le son des tambours, aux portes du cimetière, qui marque le début du rituel de l'adieu aux défunts. Le kazoo ou *mbang-akom* des Fang est un instrument fait d'un petit tube avec une membrane à une extrémité (anciennement elle était faite d'œufs d'araignée ou d'une aile de chauve-souris) qui affecte la voix humaine en lui donnant une sonorité particulière, considérée comme la voix de l'esprit et utilisée dans le rituel d'adieu au défunt, *ndòng mbàà*.

Communiquer à travers le bois, à la fois sur l'île et dans le continent, est une nécessité qui a conduit à la création de la langue de certains instruments tels que le *nkiúú*, tronc vide, la corne puissante *tong mvùù* (Fang), la trompette *umbanda* (Ndowe), *mpotótutu* (Bubi) et la flûte de citrouille *bötüttü*, utilisée pour appeler les membres du village lors des différentes cérémonies, pour donner des nouvelles ou des signaux ou convoquer des assemblées.

Le rythme est l'élément le plus important de la musique, l'emportant sur l'harmonie et la mélodie. Le substrat de la musique est le flux temporel, et c'est pour cela que les deux principes structurels de la composition sont la répétition et le contraste. La répétition constante est renouvelée par le moyen de l'improvisation. Cette répétition est remarquable dans le tempo ou vitesse de la pulsation musicale, qui ne varie pas du début jusqu'à la fin d'une danse. Il ne varie non plus d'un endroit à un autre, ni même d'un moment à un autre. Cette répétition nous conduit au présent.

Dans la musique classique européenne, le contraste et la répétition servent à la mémorisation des événements musicaux si bien que la forme, la mélodie et l'harmonie y restent prédominantes. En Afrique par contre, le présent reste vif dans cette répétition constante qui est en même temps repos et mouvement. Cette double nature est manifeste dans d'autres expressions artistiques. C'est pour cela que les artistes européens des mouvements artistiques du début du XXe siècle ont valorisé surtout l'art des Fang, où l'on peut entrevoir aussi cet équilibre entre le mouvement de la vie et le repos de l'être.

Autant dans la nature la répétition et le rythme sont toujours présents et contribuent à la polyrythmie, autant dans un orchestre de balafons ou *mëndzáng* (xylophones fang), chaque instrument de percussion joue un motif mélodique et rythmique qui correspond aux autres, le tout produisant de riches textures polyphoniques et polyrythmiques, rythme que l'on retrouve également dans les langues bantoues (Aranzadi 2009 : 28), riches en onomatopées.

La communauté y occupe une place essentielle, la musique étant un art populaire et un moment de communion entre l'individu et les ancêtres. Un artiste, quelque doué soit-il, ne peut se passer de la communauté qui joue à la fois le rôle d'auditeur et de participant. Il en est ainsi du chant responsorial avec l'utilisation de la formule questions-réponses dans presque toutes les chansons, ainsi que d'autres ressources comme l'entrelacement des voix, confirmation manifeste de l'interaction constante et l'esprit communicatif de la vie africaine.

Cette fonction de la musique en tant que force de cohésion détermine l'utilisation de certains instruments comme le *eleke* des Kombe, le *ukumbi* des Benga ou le *tama-tama* des Fang, dénommé *sanza* à la Réunion... D'autres instruments de petite taille employés dans certains rituels, comme le *ñas* des Fang, sont également utilisés comme un élément de participation des auditeurs : le *tyoké* (Ndowe), la canne à

frapper les uns contre les autres, *bikpèrè* (Fang) etc. Musique, poésie et danse sont fondues dans un ensemble mélodique, en particulier dans l'épopée des troubadours de *mvét* chez les Fang, ou du *ngiang* chez les Bisio, où les histoires chantées sont accompagnées par la harpe *ngombi*...

La musique fait partie de la mémoire du peuple de la Guinée équatoriale. Elle récupère le passé, par la parole. Cet effort de mémoire reste caractéristique d'une identité culturelle ou interculturelle qui exhume le trésor commun, «notre» trésor qui survit grâce à/par la parole chantée (Aranzadi 2009 : 15). La mémoire est la source de la vie. C'est à elle qu'il faut retourner pour se sentir soi-même. Elle est comparable aux racines de l'arbre sans lesquelles la vie des plantes deviendrait impossible. Dans les situations de contacts culturels, cette mémoire connaît une sorte d'érosion qui finit par la fragiliser. Le lien entre générations en prend un sérieux coup, quand il ne serait tout simplement pas coupé. C'est uniquement à travers une tradition orale vivante dans les contes, fables, énigmes, épopées et la chanson que le patrimoine se trouve sauvé. La musique est donc indispensable à l'oralité.

La musique traditionnelle en tant que parole chantée essaye autant que faire se peut d'expliquer la création du monde, la conception africaine de la nature, les relations de l'homme avec le cosmos et avec les esprits.

LE VOYAGE ALLER ET RETOUR D'UN TAMBOUR APRÈS L'ESCLAVAGE : LE CAS DES ANNOBONAIS ET DES CRÉOLES FERNANDINOS

Les objets matériels (instruments) ont accompagné les communautés dans leur voyage au cours de l'histoire de la déportation et du retour des esclaves libres en Afrique. L'abolition de l'esclavage au début du XIX^e siècle s'accompagne ainsi d'une sorte d'enrichissement de la culture musicale africaine, grâce à l'héritage de la culture afro-américaine des esclaves. Cette musique africaine du retour des Amériques portait les marques du contact avec les musiques européennes.

Bon nombre de ces manifestations : blues, swing, afro-cubain, reggae etc., sont arrivées au cours XIX^e et XX^e siècle, et aujourd'hui continuent à exercer des influences sur la musique populaire africaine urbaine, elle-même nourrie par un monde de plus en plus global.

Le *gumbe*, danse-tambour retournée en Afrique par les marrons jamaïcains en 1800, est le premier document du mouvement de «retour» en Afrique des musiques afro-américaines (Collins 2007 : 1).

La volonté de recréer un «foyer» influe sur le transport et la reproduction des instruments de musique et de la culture matérielle. Il existe des groupes sociaux qui ont construit leur identité avec des contributions à partir d'éléments qui ont fait un aller-retour à travers l'Atlantique et qui manifestent, en Afrique, l'héritage culturel de l'es-

clavage. Annobón a entretenu une relation suivie à travers la mer avec l'île de Fernando Poo, qui a exercé une grande influence sur sa culture musicale. Parmi les résidents de Clarence (aujourd'hui Malabo), ainsi que ceux de la Sierra Leone, du Ghana, etc., vivaient les «Saotome» et les Jamaïcains (Usera 1848 : 18).

D'autres descendants d'anciens esclaves sont arrivés sur l'île des Cubains libérés et déportés à plusieurs reprises entre 1861 et 1897 (Castro Antolin 1996 : 45). De toutes ces influences possibles, on découvre les voies et les traces d'un mouvement culturel américain qui arriva à Fernando Poo et plus tard à Annobon, et qui seraient centrées sur la Jamaïque, Cuba et la Sierra Leone, sans oublier les influences venues du sud des États-Unis.

Deux instruments principaux dans la culture actuelle de la Guinée équatoriale proviennent de ce voyage. Il s'agit d'abord du *cumbe / kunki / kunké*, tambour carré adopté par les Créoles Fernandinos et les Annobonais. Cet instrument tient ses origines de Freetown et plus précisément de la culture Krio, formée par trois groupes : les Marrons de Jamaïque, les Colons des États-Unis et les esclaves recapturés dans des bateaux, auprès de différents groupes ethniques en Sierra Leone et en d'autres parties de l'Afrique.

Le second instrument est le *bonkó* ou *ñánkue*, d'origine nigériane. Après le Cuba, on le retrouve également chez les Fernandinos ainsi que chez les Annobonais qui l'ont adopté sous le nom de *mamahé*.

Le cas du *cumbe*² jamaïcain apporte la preuve que les manifestations et ces objets musicaux ne sont pas seulement le reflet d'une culture. Plus profondément, ils entrent dans un processus global d'autoreprésentation et d'appartenance dynamique d'interaction de la culture matérielle et des sociétés en mouvement. Il s'agit d'une reconfiguration de la culture de l'Atlantique dans un processus complexe de relations sociales par le rapprochement des peuples dans la situation coloniale après l'abolition de l'esclavage.

La ville de Freetown, fondée en 1787 pour recevoir les esclaves affranchis, a accueilli en 1800 un groupe de 550 de ces Marrons (Rankin 1836 : Vol I, 108). Trompés après un traité de paix, ils ont été emmenés par les Britanniques à la Nouvelle-Écosse en 1796 et quatre ans plus tard, à Freetown. Ici comme en Jamaïque, le *gumbe*, tambour carré avec quatre pattes, servant à l'invocation des ancêtres (Bilby 2008 : 378 et 390) a joué également un rôle important au cours du dix-huitième siècle, dans la lutte de libération contre les Britanniques. Il a été utilisé pour la transmission des messages, pour l'alerte d'attaques planifiées par la clairvoyance des personnes qui entrent en transe au son du tambour, tel qu'il est décrit par l'ethnomusicologue jamaïcaine Olive Lewin (2000 : 160).

² Sur l'île de la Jamaïque, les Marrons, esclaves en fuite dans les montagnes, ont utilisé le tambour appelé *gumbe* comme expression importante de leur culture pendant deux cents ans, en soutenant des luttes continues contre la domination britannique.

Sur le continent américain, des objets musicaux liés à des pratiques rituelles ont, en tant que réinterprétation symbolique d'un passé lointain et évanescant, joué un rôle de garantie pour les collectivités menacées d'acculturation du fait de leur déracinement brutal d'Afrique. Ces objets ont ainsi permis de conserver et d'évoquer des souvenirs indispensables à l'autoreprésentation et au re-emplacement à travers une recherche de la stabilité dans leur propre foyer.

Deux sources jamaïcaines permettent de penser que le tambour de danse *cumbe* d'Annobon, ayant la même forme et un nom semblable, a atteint Fernando Poo à travers la Sierra Leone. A Freetown comme à l'île d'Annobón on les joue avec le talon du pied, tandis qu'à la Jamaïque, il est placé entre les genoux.

Le *gumbe* s'est ainsi répandu de Freetown à divers pays d'Afrique où il a acquis d'autres noms : *gome* au Ghana, *gube* au Mali, *goumbe* en Côte d'Ivoire, *kumbé* au Nigeria, *maringa* ou *malinga* au Congo. Aux Bahamas et à la Trinité ce même instrument est connu sous diverses autres appellations : *gombe*, *gombay*, *bench drum*, *gumbá*, *goomba*, *goombah*, *gamby*, *goombay*, *gumbay*, *gumbe*, etc. Actuellement, le *gumbé* est toujours présent dans la culture Krio du Sierra Leone.

LE CUMBÉ À ANNOBÓN

Grâce à un flux ininterrompu de travailleurs, notamment d'artisans charpentiers, le tambour est réalisé aujourd'hui en Guinée équatoriale avec des techniques modernes de la menuiserie : utilisation des vis sur le côté pour fixer le cadre sur la peau. Tambour carré avec double cadre et des coins à l'arrière pour serrer la peau et des pieds, le *cumbé* fait partie de la culture musicale traditionnelle annobonaise où il est connu sous le nom de *kunkí* par les Créoles Fernandinos. Par ailleurs, les bubi vivant dans le nord de l'île, ayant été influencés par les Fernandinos, ont adopté l'instrument qu'ils appellent le *kumke*.

Le tambour *gome* (comme on l'appelle au Ghana) a été introduit via Fernando Poo dans les années 1940 et 1950 (Hampton 1979 et 1983). Les chansons qu'il rythme sont en pidgin-english et interprétées par les travailleurs d'origine multiethnique. Elles servent généralement comme divertissement pendant la journée de repos, le dimanche.

Les travailleurs ghanéens ont appris ces chansons des artisans de la Sierra Leone qui étaient dans la ville de Santa Isabel (id. 1979 : 5). Plus précisément, il y avait un groupe appelé «Kpehe Gome Group» qui a utilisé ce tambour, formé en 1954 par des pêcheurs ghanéens qui étaient retournés de Fernando Po (Collins 2007 : 5).

Lorsque l'on compare les scores du *gome* et du *cumbe* on peut en déduire l'utilisation d'une clé rythmique, utilisée dans de nombreux rythmes cubains. Dans le cas de *cumbe* d'Annobon, la clé est effectuée par le *kata* (deux bâtons qui s'entrechoquent pour l'accompagnement. Dans le cas du *gome*, la clé est plus longue et l'instrument responsable de l'exécution est la cloche (*bell*).

En 1826, Williams évoque la pratique d'une danse sur l'île de la Jamaïque dont le seul instrument d'accompagnement est le tambour *goombé*. Il décrit cette danse comme une sorte de boléro, une «danse de l'amour», comme on l'a appelée (Lewin 2000 : 94). Ici, la danse *cumbe* est réalisée en couples, ce qui est un facteur d'influence européenne sur le continent africain, car il est plus courant que les danses soient de sexe féminin ou masculin.

La danse commence avec tous les participants debout sur un terrain plat et les couples dans un cercle. On frappe le *cumbé* avec les mains jusqu'au moment appelé *punt*, marqué par le rythme de tous les tambours. A partir de ce moment le percussionniste commence à toucher avec le talon du pied et la musique devient plus énergique et dynamique. On la danse dans les fêtes et les célébrations (spécialement la fête de S. Antoine, le treize mai) et elle a souvent lieu sur la place du village au nord de l'île (San Antoine de Palé).

Les instruments qui l'accompagnent sont deux tambours : le *cumbe* imprime le rythme de base et sa sonorité est grave et puissante tandis que le *tambalí*, tambourin du même type de construction que le *cumbe*, est joué avec deux baguettes fines (*öpá tomböl*) produisant des sons plus aigus et assurant les polyrythmies sur l'ostinato du *kata*.

Pour accompagner les tambours, on utilise deux instruments idiophones, la plaque de fer (*chin'u*) qui est frappée avec un bâton de fer et le *kata* (deux longs bâtons en bois). La bouteille se substitue à la plaque de fer lorsqu'on ne dispose pas de celle-ci. Les Annobonais admirent l'élégance des vieux qui se produisent sur la piste au rythme du *cumbe*. Les chansons sont généralement adaptées et chantées en Fa d'Ambo. La transmission des connaissances des instruments participe d'un rituel d'initiation, dirigé par un maître familiarisé avec les rythmes et qui doit «bénir» les initiés au prix d'une offrande spéciale.

Des processus de réception et d'appropriation des éléments musicaux existent, comme des symboles qui donnent une identité recherchée pour sa relation directe avec un groupe puissant qui a exercé son influence à travers la culture. C'est le cas du groupe des Fernandinos créoles en position d'autorité dans la structure sociale grâce à son pouvoir socio-économique.

Ainsi lorsque Crespo (1950 : 150) et Manfredi (1949 : 104-108) décrivent un tambour carré dans les années cinquante du XXe siècle, chez les Bubi, il s'agit bien d'une marque d'acculturation dans les villages qui ont été influencés par la culture des Créoles Fernandinos au Nord de l'île à Baney, Rebola Basakato, etc.

Au Ghana, on rencontre un tambour similaire avec la même technique de fabrication et que l'on appelle le *tamalin* dérivé du mot tambourin. La Museu de la Música de Barcelone en conserve deux copies de forme carrée recueillies en Guinée dans la première moitié du XXe siècle.

Nous avons déjà fait remarquer que le *kunkí* carré des Créoles Fernandinos s'est propagé du fait de la proximité de la ville de Clarence avec certains villages Bubi du Nord de l'île où l'instrument est connu sous le nom de *kunke*.

LE KUNKÍ ET LE BONKÓ DES CRÉOLES FERNANDINOS

Chez les Créoles Fernandinos, on recense deux éléments de la culture musicale qui ont suivi la route de l'esclavage, effectuant le voyage aller et retour : Afrique-Amériques-Afrique.

D'où les multiples appellations «*gumbe-cumbe-gome-kunkí-kunke*». La danse *kunkí* exécutée au rythme du tambour carré déjà décrit était pratiquée à Fernando Poo, par ceux qui ont conservé les traditions originaires de la Sierra Leone depuis 1827. Nous la retrouvons dans la bibliographie anglophone sous deux variantes : le *koonken* ou *koonking* dansé en 1830 à Freetown, décrit par le voyageur Rankin et par Sibthorpe dans son Histoire de la Sierra Leone (1868 : 52).

Il s'agit là d'un élément de la culture musicale des esclaves libérés qui ont participé à la guerre d'indépendance américaine du côté des anglais et qui sont venus de la Virginie et de la Caroline (Rankin 1836 : 87). Ils ont été emmenés en Nouvelle-Écosse (Canada). En 1792, 1131 de ces ressortissants arrivent à Freetown. Beaucoup de leurs chansons sont d'origine américaine même si d'autres, créées à Freetown, font dans la satire, exaltent l'amour et le regret (ibid. 1843 : 288).

A Malabo le *kunkí*, héritage culturel des descendants des premiers sierra-léonais fondateurs de la ville de Clarence, a continué jusqu'en 1970, date de l'expulsion des ressortissants nigériens du pays.

Un autre élément de la culture musicale des Créoles Fernandinos qui a fait son «retour» en Afrique, c'est le *bonkó* ou *ñánkue*, introduit plus tard à l'île d'Annobón avec le nom *mamahê*. Il s'agit d'une danse rituelle qui vient des Efik, une société secrète du sud de Calabar, *Ekpe*. Cette danse était pratiquée aussi bien au Cameroun qu'au Nigeria, avant le tracé des frontières héritées de la colonisation (Sosa 1982 : 32, 62). Transplantée au Cuba par les esclaves, elle a été rebaptisée sous le nom d'*Abakuá*.

Quant au rite funéraire de la société secrète Abakuá du Nigeria, appelé *ñankpe*, on le rencontre également au Cuba sous la dénomination de *nánkue*. Chez les Créoles Fernandinos le *ñánkue* porte des cloches suspendues à la taille. Il les fait sonner avec les mains comme un symbole de puissance quand la danse devient plus dynamique et pleine d'énergie à cause de l'habileté du danseur. Ici la cloche porte le nom *kon-kon*, tandis que les Efik du Nigeria l'appellent *a-kan-kan* (Sosa 1982 : 403).

La danse s'exécute au rythme de cinq tambours : le *bonkó* dans un dialogue avec le masque qui déploie des gestes vigoureux au centre. Le *ñánkue* présente une singulière ressemblance avec l'írime cubaine, décrite dans les gravures de l'époque. Le

terme vient du mot Írime (masque) en langue Efik. Au Cuba, le masque nommé Írime est conduit enchaîné par Enkrikamo tandis que chez les Abakuá, il porte dans sa ceinture de petites cloches suspendues appelées *enkaniká* (Miller, 2005 : 25).

Grâce aux *cabildos*, héritiers des confréries de Séville, il était permis aux africains d'être unis, de maintenir les traditions, les langues, les rites et la culture musicale des esclaves africains. La fête principale de *cabildos* c'est le «*día de Reyes*» ou l'Épiphanie. Tout le développement de la danse à Malabo tourne autour de la période de Noël, l'Épiphanie étant, ici comme au Cuba, un jour très important. La danse se termine par un salut aux autorités : le gouverneur colonial à l'époque, le président de la République aujourd'hui.

Toujours au chapitre des instruments de musique, rappelons que le *rolin*, l'un des tambours utilisés dans la danse *bonkó* par les Fernandinos, a été apporté par les Cubains déportés à l'île de Fernando Poo au XIXe siècle, et qui ont vécu dans le quartier des «*Congos*», assimilés plus tard, en 1873, aux créoles qui parlaient «anglais» (Matazzanz 2005 : 118).

De même, le Cubain Manuel Miranda, déporté aussi, parle d'un nombre considérable de *ñánigos* venus à bord en 1897, «qui chantaient et jouaient avec des cuillères sur des casseroles et des plats». Il décrit également comment dans la ville, les Sierraléonais et les Cubains se sont réunis dans la même danse, *balele* (1903 : 12-16, 31).

Fernando Ortiz décrit un instrument de musique appelé *ekue*, du nom de la société *Ekue* qui en faisait usage (Fernando Ortiz 1995 : 5) : «il s'agit d'un tambour à friction... caché aux non-initiés, celui-ci se manifeste par sa sonorité rude et mystérieuse évoquant le rugissement terrible d'un léopard ou la voix profonde du grand mystère ...» (Fernando Ortiz 1995 : 5).

Enfin, des témoignages écrits révèlent que la danse *mamahê* d'Annobon, directement inspirée de la danse *bonkó* des Créoles, en conserve certains éléments rituels. Ce rite serait arrivé dans l'île d'Annobón au début du XXe siècle (Aranzadi 2009 : 140). Il est aussi intéressant de mentionner un certain nombre d'emprunts musicaux. Ainsi le *rolin*, qui est un tambour utilisé par les deux groupes en Guinée, est connu en Jamaïque, sous le nom du tambour des Marrons de Moore Town. En Sierra-Leone, le même terme désigne le plus petit des tambours carrés qui composent le *sikko*, tandis que le *kata*, terme utilisé dans les deux groupes pour désigner les bâtons que l'on entrechoque, désigne la même pratique musicale en Jamaïque. Il en est de même au Cuba, où le *kata* évoque deux tiges de bambou s'entrechoquant pour accompagner les danseurs.

Quant à la maringa, type de chanson chantée sous l'influence européenne dans le *bonkó* des Fernandinos ou le *mamaen* des Annobonais héritiers du *bonkó*, c'est le nom d'un grand tambourin carré au Gabon. C'est également par le même nom que

l'on désigne les chants et la danse exécutés au rythme du même tambour que l'artiste joue avec le talon du pied. (Pepper 1958 : 49)³.

CONCLUSION

Au total, la culture matérielle des éléments tels que les instruments, les danses et les chansons a permis de maintenir vivante la mémoire des peuples, l'héritage qui les a accompagnés tout au long de leur pérégrination, par-delà les épreuves, à travers les continents, au contact avec d'autres peuples et donc d'autres cultures. L'identité imprimée par l'élément africain est restée présente jusqu'aujourd'hui. Tout d'abord, comme nous l'avons vu, aussi bien chez les esclaves dans les Amériques que chez les esclaves libérés lors de leur retour dans leurs régions d'origine.

Plus tard, cette identité culturelle à géométrie variable s'est répandue en Afrique pour atteindre Fernando Po en 1827, comme un symbole de la culture créole qui a même été exportée à partir de Santa Isabel à des pays comme le Ghana.

Enfin, quand elle est parvenue à l'île éloignée de Annobón ces éléments, bien assimilés, sont devenus une partie de la culture musicale annobonaise.

Ainsi, sur l'île de Bioko et sur l'île d'Annobon, il y a eu un va-et-vient des Amériques en ce qui concerne les danses et les instruments. Si bien que malgré les influences européennes, leurs caractéristiques sont restées fondamentalement africaines : chant responsorial, clés, rythmes syncopés et polyrythmies, danse en cercle... Dans la panoplie des instruments, le *cumbe*, le *kunkí* et le *tambalí*... Et parmi les danses, le *cumbe*, le *kunkí*, le *bonkó*, le *mamae* et la *maringa* constituent l'héritage africain qui retourne en Afrique et fait partie de la culture musicale de la Guinée équatoriale. Autant dire qu'il n'y a pas de frontières pour la culture et que la musique est la plus universelle de ses variantes.

Bibliographie

ARANZADI, Íñigo de, 1962, *En el bosque fang*. Plaza & Janés. Barcelona.

- 1998, *Cosas del bosque fang*, Ayuntamiento de Madrid. Junta Municipal de Retiro. Madrid.

ARANZADI, Isabela de, 2009, *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial*. Editorial Apadema. Madrid.

ARANZADI, Isabela de, 2009 b, «Música y palabra». En *Palabras*. Fundación España Guinea Ecuatorial, n°1, 2009, Madrid.

³ Par ailleurs González Echegaray décrit la maringa parmi les chansons de «guitare» sous les influences du Cameroun, du Congo et de l'Angola, avec un fort air cubain (1956 : 26 et 1964 : 149), influencée par l'arrivée des déportés et émancipée par ceux qui se sont installés dans l'île. Il s'agit d'une danse exécutée par les Fernandinos et Daniel Jones écrit dans son roman «Una lanza por el Boabí» située à 1913 au sud-est de l'île (1950 : 146).

BALMASEDA, Francisco Javier, 1869, *Los confinados a Fernando Poo*. Imprenta de la Revolución. Nueva York.

BARNET, Miguel, 1966, *Biografía de un cimarrón*. Academia de Ciencias de Cuba. Instituto de Etnología y Folklore. Año de la Solidaridad. La Habana.

BILBY, M., Kenneth, 2008, *True-Born Maroons*. University Press of Florida. (Première édition, 2005).

BRAVO SENTÍES, 1869, *Revolución cubana. Deportación a Fernando Poo. Relación que hace uno de los deportados*. Imprenta de Haliet de Breen. Nueva York.

CABRERA, Lydia, 2005, *La sociedad secreta abakuá narrada por viejos adeptos*. Tercera edición, Miami : Universal (Première édition, 1959).

CASTRO ANTOLÍN, Mariano de, 1996, *La población de Santa Isabel en la segunda mitad del siglo XIX*. Asociación Española de Africanistas (A.E.A.). Cuadernos monográficos. Madrid.

COLLINS, John, 2007, «Panafrikan Goombay drum-dance music : its ramifications and development in Ghana», en *Legon Journal of the Humanities*, Vol. XVIII, 2007, pp. 179-200 (eds. Gordon Adika & Kofi Ackah). Published by the Faculty of Arts, University of Ghana.

CRESPO GIL-DELGADO, Carlos, 1949, *Notas para un estudio antropológico y etnológico del bubi de Fernando Poo*. Instituto de Estudios Africanos y Bernardino de Sahagún de Antropología y Etnología. C.S.I.C. Madrid.

DALLAS, Robert Charles, 1803, *The History of the Maroons, from their origin...*, in two volumes. Strahan Printers. London. (Édition en castillan *Historia de los cimarrones*, Casa de las Américas, 1980).

DÍAZ MATARRANZ, Juan José, 2005, *De la trata de negros al cultivo del cacao*. Ceiba Ediciones. Barcelona.

GOLDIE, Hugh, 1901, *Calabar and its missions*. A new edition, with additional chapters... Oliphant Anderson & Ferrier, Edimbourg and London.

GONZÁLEZ ECHEGARAY, Carlos, 1964, *Estudios guineos* (Vol. I Filología 1956 y Vol. II Etnología 1964). Instituto de Estudios Africanos. C.S.I.C. Madrid.

HAMPTON, Barbara, 1979, «A Revised Analytical Approach to Musical Processes in Urban Africa», en *African Urban Music*, ed. Kazadi wa-Mukuna. Special issue of African Urban Studies. East Lansing: Michigan State University. 6 (Winter 1979-1980), 1-16. Paper presented to the 24th Annual Conference of the Society for Ethnomusicology, 12 October, 1979, Montreal, P.Q., Canada.

- 1983: «Towards a Theory of Transformation in African Music», en *Transformations and Resilience in Africa*, (ed.) Pearl T. Robinson and Elliott P. Skinner. Howard University Press, Washington D.C., pp. 211-229.

HARREV, Flemming, 2001, «The Diffusion of Gumbé Assiko and Maringa in West and Central Africa». Paper presented at the Arts Council of the African Studies Association's 12th Triennial Symposium on African Art St. Thomas, U.S. Virgin Islands, April 25 - 29, 2001.

HOLMAN, James, 1834, *Voyage round the world, Volume I... The present Volume contains: Madeira, Tenerife, St. Jago, Sierra Leone, Cape Coast, Accra, Fernando Po...* Smith, Elder, and CO., Cornhill, booksellers, by appointment, to their Majesties. London.

HUTCHINSON, Thomas J., 1861, *Ten years wanderings among the ethiopians; with sketches of the manners and customs of the civilized and uncivilized tribes, from Senegal to Gaboon*. Hurst and Blackett, Publishers, successors to Henry Colburn. London.

JONES MATHAMA, Daniel, 1962, *Una lanza por el Boabí*. Casals. Barcelona.

KINGSLEY, Mary H., 1897, *Travels in West Africa Congo français, Corisco and Cameroons*. London Macmillan and Co., Limited. New York.

LEWIN, Olive, 2000, *Rock it Come Over: The folk music of Jamaica*. University of the West Indies Press. Barbados, Jamaica, Trinidad and Tobago.

LYNN, Martin, 1984, «Commerce, christianity and the origins of the 'Creóles' of Fernando Po». *Journal of African History*, 25, pp. 257 - 278. Printed in Great Britain. Cambridge.

MANFREDI, Domingo, 1950, *Ischulla (La Isla)*. C.S.I.C. Instituto de Estudios Africanos. Madrid.

MARTÍN DEL MOLINO, Amador, 1989, *Los Bubis. Ritos y creencias*. Centro Cultural Hispano- Guineano. Malabo.

MÁS, José, 1931, *En el país de los bubis. Escenas de la vida en Fernando Poo*. Segunda edición corregida y aumentada Editorial Pueyo, S.L.(Primera edición, 1919).

MILLER, Ivor, 2005, «Cuban Abakuá Chants: Examining New Linguistic and Historical Evidence for the African Diaspora». En *African Studies Review*, Volume 48. Number 1, April, 2005.

MIRANDA, Manuel M., 1903, *Memorias de un deportado*. Imprenta La Luz, San José.

MORENO MORENO, Jose A. (1948): «El Yangüé fernandino». En *Africa*, noviembre-diciembre, pp. 83-84.

NSUÉ ANGÜE, María, 2008, *Ekomo*. Sial Ediciones. Madrid 2008. (Primera edición, UNED 1985).

ORTIZ, Fernando, 1996, *Los instrumentos de la música afrocubana*. Editorial Música Mundana. 2 Vol. Madrid. (Primera edición, La Habana 1952).

PEPPER, Herbert, 1958, *Anthologie de la vie africaine. Congo-Gabon*. (Livre accompagnant le triple album: 320 C 126/127/128), Disques Ducretet Thomson, Paris.

RANKIN, F. Harrison, 1836, *The white man's grave; a visit to Sierra Leone, in 1834*. Vol. I y Vol. II., R. Bentley, London.

SALES ENCINAS, Ramón, ELÁ MBÁ, Domingo, ABESO ESONO, Guillermo, 2004, «Acerca del Mbom Nvet Eyí Moan Ndong». En *De boca en boca. Estudios de literatura oral de Guinea Ecuatorial*. Coord. Jacint Creus. Ceiba Ediciones. Barcelona.

SALUVET, B. Juan, 1930 *Los Deportados a Fernando Póo en 1869. Memoria escrita por una de las víctimas*. Segunda edición. Imp. De Jorge Lauderman. Habana 1930. (Primera Edición, 1892).

SIBTHORPE, A.B.C., 1970, *The History of Sierra Leone*. 4th edition. London Routledge (1st edition 1868).

SUNDIATA, Ibrahim Kamal, 1972, *The Fernandinos: labor and community in Santa Isabel de Fernando Poo, 1827-1931*. Northwestern University, Ph.D. History Modern.

- (1996), *From Slaving to Neoslavery. The Bight of Biafra and Fernando Poo in the Era of Abolition, 1827-1930*. University of Wisconsin Press, Madison and London.

TESSMANN, Günther, *Los bubis*. (Primera edición, 1923).

TESSMANN, Günther, 2003, *Los Pamues (Los Fang)*. Monografía etnológica de una rama de las tribus negras del África occidental. Traducción de Erika Reuss Galindo. Edición al cuidado de Jose Manuel Pedrosa. Universidad de Alcalá. Madrid 2003 (primera edición, 1913).

USERA y ALARCÓN, Jerónimo M., 1848, *Memoria de la Isla de Fernando Poo*. Imprenta de D. Tomás Aguado. Madrid. VALDÉS INFANTE, Emilio (1898): *Cubanos en Fernando Poo. Horrores de la dominación española en 1897 a 1898*. Imprenta El Fígaro. La Habana.

ZAMORA LOBOSCH, Miguel, 1962, *Noticia de Annobón. Geografía, Historia y Costumbres*. Publicaciones de la Diputación Provincial de Fernando Poo. Santa Isabel 1962.

